

**TONI
SERVILLO**

CON PAOLO MEREGHETTI

**LE
CONSEGUENZE
DELL'ATTORE**



VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

TONI SERVILLO
CON PAOLO MEREGHETTI

LE CONSEGUENZE DELL'ATTORE



i Corsivi



STORIE
Fatti e Personaggi

Gli e-book del ***CORRIERE DELLA SERA***

i Corsivi

Gli e-book di Corriere della Sera

2013 © RCS MediaGroup S.p.A. Divisione Quotidiani 2013

Direttore responsabile: Ferruccio de Bortoli

RCS MediaGroup S.p.A. Divisione Quotidiani, Milano

Sede legale: via Rizzoli 8, 20132 Milano

Sede di redazione: via Solferino 28, 20121 Milano

ISBN 9788861264359

Corriere della Sera

Responsabile area collaterali: Luisa Sacchi

Editor: Francesco Grizzaffi, Francesca Moroni

Coordinamento editoriale: Carlo Alberto Brioschi

Progetto grafico: the World of DOT

Impaginazione: Luca Giannini

Cominciamo dall'inizio. Da un papà e due zii scapoli...

Un po' zii, e un po' maschi alla Brancati: un genere di uomo che ormai va sparendo. Oggi sono perlopiù le donne che comprano il biglietto per andare a teatro, credo anche al cinema, e sono sempre loro che comprano letteratura e libri. Una volta invece c'era l'abitudine di andare al cinema, a teatro, a vedere la rivista tra uomini, da soli, anche in maniera un po' vitellonesca. La famiglia in cui sono cresciuto era così.

Non solo mi portavano agli spettacoli, ma ne parlavano anche. Ho sentito discutere del cinema che loro hanno amato, del cinema che era il loro sogno, del cinema che, con espressione che trovo magnifica, a Napoli viene, o veniva, chiamato in dialetto o' mbruoglio int'o' lenzul che significherebbe l'imbroglio, cioè l'intreccio, la trama, nel lenzuolo: perché una volta i film si proiettavano sulle lenzuola in piazza. I loro miti erano i miti di tutti i papà di quelli della nostra generazione: gli americani. I nomi li sbagliavano in maniera comica: Spingi e trasi sarebbe Spencer Tracy, Gary Coopèr si pronunciava con l'accento rigorosamente sulla «e».

Però erano appassionati in maniera orizzontale, questi miei zii e questo papà: facevano le comparse al San Carlo per poter essere vicini ai cantanti. Certo, erano anche melomani, come no, legati a quella sfera che maldestramente si chiama sentimentale di Puccini, sbagliando credo, perché Puccini è un grande drammaturgo della nostra tradizione teatrale. E così hanno trasferito anche a me e mio fratello Peppe lo stupore dello spettatore. Nel corso del mio lavoro è diventato una tensione, che mi appartiene molto, a mettermi al servizio dei testi a teatro, o delle sceneggiature al cinema: una tensione che ha la comunicazione tra i suoi fini principali. Ho scoperto attraverso lo sguardo, quello sguardo da spettatore, la meraviglia, la gioia; la tristezza del mondo che veniva allontanata grazie al cinema, al teatro, all'opera dagli occhi di chi guardava gli spettacoli: impiegati, persone semplici, ma capaci di meraviglia, di dimenticare la routine e scoprire il mondo attraverso questo mezzo. Ho capito che questo mestiere ti investe di una responsabilità che diventa nel tempo responsabilità comunicativa, responsabilità nei confronti del pubblico. Così è nato il mio lavoro.

Tu sei del 1959, immagino che al cinema tu sia andato verso gli otto-dieci anni. A vedere cosa?

Con mio padre andavo a vedere i western. Ne ho guardati tantissimi, dai più dozzinali a quelli di Leone che poi io nel tempo ho imparato ad amare a ritroso. Considero C'era una volta il West uno dei film più belli che io abbia visto da ragazzo.

Poi, devo ammettere, ho avuto un inizio di folgorazione per il cinema francese. Erano quelli gli anni in cui esplodeva. Quando avevo diciassette-diciotto anni la Nouvelle Vague mi ha fatto sentire la continuità fra la letteratura e il cinema: in particolare Truffaut: nel rispetto totale di Godard, io sono però completamente dalla parte di Truffaut, tant'è vero che ho un autografo di Jean-Pierre Léaud, che rincorsi assieme ai miei amici, a Sorrento. Lo conservo come una reliquia, perché mi ricorda quanto credevo nella commistione tra attore e personaggio: credevo di incontrare Doinel. Ho scoperto la continuità tra il

romanzo e il protagonista, e l'uomo che diventa personaggio, attraverso la saga di Antoine Doinel e di Truffaut e in generale grazie a molto del cinema di quest'ultimo. Ricordiamo la famosa lettera che Truffaut scrive a Godard in cui dice: «Io faccio il cinema anche per la signora che fa la fila per andare a prendere la pensione». Se considero quello che oggi cerco di fare io a teatro e al cinema, mi rendo conto che questo concetto mi ha formato.

Avevo, da ragazzo, anche una sorta di vizio culturale e ideologico, nel senso che preferivo il cinema europeo. Come fossi un po' sulle difensive. A Napoli c'erano due gloriose sale che si chiamavano NO e Cineteca Altro dove poi ho visto i nostri maestri: Fellini, Antonioni, Petri, Scola... Ricordo C'eravamo tanto amati con grande passione, con autentica gioia di spettatore. Improvvisamente però poi arriva dall'altra parte del mondo il cinema degli americani, soprattutto quelli che con il loro linguaggio avevano saputo guardare all'Europa. Su tutti, devo dire, quello che inserisco tra i miei film di formazione è stato Apocalypse now. Trovo che nella storia del cinema sia un capolavoro con la stessa forza di Guernica nella pittura, dal punto di vista della costruzione del linguaggio, della potenza delle immagini. È un film straordinario.

Com'era l'esperienza dei cineclub allora?

Io ho scoperto Truffaut e poi attraverso Truffaut ho scoperto Rossellini. E ho capito che Rossellini era l'autore poi della mia vita: per me Viaggio in Italia corrisponde a un romanzo di formazione così come Europa '51. Non sono solo film fondamentali ma anche visti con il gusto di scoprire un grande autore.

Come spesso accade, col cuore, ti innamori di qualcuno e poi per contiguità di un altro, e vai avanti così. Però nella tua vita in quegli anni c'era anche un'altra amante che era il teatro... Siamo alla fine dei Settanta quando diventa la tua professione, il tuo lavoro. In questi anni, tutti gli anni Ottanta di grande teatro, fino a che esordisci al cinema con Morte di un matematico, andavi ancora al cinema a vedere i film?

Certo. Avevo una mia compagnia a Caserta, che poi si è fusa a Napoli con quella di Martone e con quella di Neiwiller nella fondazione di Teatri Uniti. Nella prima compagnia che fondai eravamo tutti appassionati cinefili, le nostre serate passavano chiacchierando di teatro, di cinema, di arti contemporanee. Ottenemmo la nostra sede per Teatri Uniti da un grande gallerista napoletano, uno dei più grandi al mondo, Lucio Amelio, che ha sprovvincializzato l'arte visiva in Italia: ha portato a Napoli Andy Warhol, Joseph Beuys e Cy Twombly, per citarne solo alcuni. All'interno del modo in cui noi abbiamo concepito il nostro rapporto col teatro, dandoci anche allora, da ragazzi, una forma indipendente di produzione e di organizzazione del lavoro, è nato anche il nostro rapporto col cinema. E così un giorno Mario ha detto: «Voglio fare un film».

Mario è un regista puro, mentre io sono un attore: già nel suo teatro lui lasciava intuire la passione per la costruzione del racconto attraverso le immagini. Io, pur avendo nel tempo fatto tanto cinema, sono rimasto agganciato al teatro come un mitile allo scoglio. Un

giorno Mario, ispirato dal fatto che nel palazzo in cui è cresciuto aveva vissuto il matematico Renato Caccioppoli, inventò una storia insieme a quella grande scrittrice che era Fabrizia Ramondino. Raccontò una Napoli che non si era mai vista, legata anche a un Pci di cui non si era mai parlato, invitando come protagonista uno dei grandi attori della generazione che precede la nostra e che ci mette in collegamento con quella di Eduardo: Carlo Cecchi. Ricordo che grazie ad Andrea Renzi, che aveva già lavorato con lui, entrammo in contatto con Luca Bigazzi e lo chiamammo come direttore della fotografia. Chi avrebbe detto che con Bigazzi di film ne avrei fatti sette o otto.

In quel primo lavoro cinematografico, io avevo una piccola parte. Ricordo il primo giorno di lavorazione, con Mario talmente emozionato che a un certo punto chiese a Luca: «Cosa si dice prima? Ciak, Azione o Motore?». Quel primo giorno giravamo una conversazione, una scena di dialogo tra me e Carlo Cecchi, perché io interpretavo Pietro, un assistente e discepolo di Caccioppoli, il personaggio di Cecchi.

Il vostro mondo del teatro era popolato di tante persone eccezionali: Neiwiller, tu, Renzi, De Francesco, Salemme, la Bonaiuto, tutto un mondo... E infatti questo è proprio il film che segna la nascita del nuovo cinema napoletano.

Esatto. In quella pellicola c'erano anche Licia Maglietta e Renato Carpentieri, da quel film è cominciato un po' tutto ed è rinato quel cinema napoletano che negli anni Ottanta aveva dato dei segnali importanti con i film di Piscicelli, per poi affermarsi nei primi anni Novanta con Vito e gli altri di Antonio Capuano e con il nostro Morte di un matematico napoletano.

Dopo Morte di un matematico arriva Rasoi...

Fu girato in teatro in una settimana, con la pellicola avanzata del film precedente, per lasciare testimonianza di uno spettacolo che fu il primo grande successo internazionale di Teatri Uniti. Uscì addirittura in sala, abbinato ad un altro pezzo teatrale, Il canto del cigno di Cechov, con Sir John Gielgud quasi novantenne, diretto da Kenneth Branagh: assolutamente impensabile al giorno d'oggi. Poi Mario mi propose il ruolo che alla fine ha fatto Peppe Lanzetta in L'amore molesto. Non accettai, per onestà dissi: «Pensaci bene... Non credo di essere adatto, forse non ho le caratteristiche che cerchi». Alla fine, credo che fu giusto così. Per cui nel secondo grande film di Mario partecipai, come dire, solo al dibattito sul casting, poi recuperai con Teatro di guerra, secondo me un bellissimo film ma capito solo dopo. La mia prima volta da attore cinematografico protagonista era stata intanto l'episodio de I vesuviani.

Fai Bassolino, più o meno...

Sì, questa ascesa sul Vesuvio come metafora delle difficoltà che avrebbe incontrato un sindaco post-comunista a gestire una città complicata, quella vera grande metropoli italiana che era Napoli. Lì mi assumo per la prima volta la responsabilità di un ruolo da protagonista, che Mario mi affida perché nel frattempo ero cresciuto anche nel teatro. In

realità anche qui ci fu un conflitto, uno scontro di due episodi importanti della mia vita artistica. Recitavo a Genova *Il misantropo* di Molière, nello stesso periodo in cui dovevano avvenire le riprese del film. Del *Misantropo* ero il regista e in più avevo un ruolo piccolissimo, il protagonista era Roberto De Francesco, io stavo in scena veramente cinque minuti. Si trattava di lasciare qualche giorno il teatro per dedicarmi alle riprese: ci volle una seria opera di convincimento e autoconvincimento, condita di rimorsi e sensi di colpa, prima di partire per questi sei giorni di riprese.

Furono affascinanti. Il Vesuvio ha diversi microclimi, a una certa altezza fa caldo, a una certa altezza piove, a una certa altezza trovammo la neve. Affascinante e faticosissimo. Credo che uno dei momenti più belli sia la citazione pasoliniana di quando ritorna, a dialogare con il protagonista, il corvo di Uccellacci uccellini, con la stessa voce di Leonetti.

Com'è stato fare per la prima volta il protagonista? Cominciavi a vedere le differenze tra teatro e cinema?

Devo confessare che le differenze tra teatro e cinema le ho capite più tardi, io mi sono buttato nell'avventura con una certa sconsideratezza, con entusiasmo. Anche perché recitavo un personaggio in qualche modo «reale» a cui mi univa il fatto che sono nato come lui ad Afragola, un paese a nord di Napoli. Era la prima volta che recitavo il personaggio di un politico. E non è stata certo l'ultima: Andreotti, poi con Bellocchio un senatore del Pdl, in *Viva la libertà* il segretario di un partito di sinistra...

Ma veniamo a quella sceneggiatura che non volevi leggere, quella dell'Uomo in più.

Mentre facevo *Il misantropo* continuava a presentarsi alla mia attenzione una sceneggiatura che si chiamava *L'uomo in più* e io, con quell'atteggiamento un po' snob di chi si sta confrontando con Molière, non avevo voglia di leggerla. Paolo Sorrentino era un giovane che aveva collaborato con Teatri Uniti quando avevamo prodotto *Il verificatore*, un film molto amato da Gillo Pontecorvo, che aveva fruttato il David per il migliore esordio a Stefano Incerti, con cui anni dopo avrei girato *Gorbaciòf*. Come dicevo, non avevo voglia di leggere questa sceneggiatura, ero tutto preso da Molière, già avevo in mente di mettere in scena *Il tartufo* e in generale mi interessava il teatro, che non a caso continuo a fare. Ma poi un giorno Angelo Curti mi dice: «Non preoccuparti se non la leggi tu, la stiamo facendo leggere a Lanza». E allora ribatto: «No, un momento, aspetta! La leggo! La leggo!».

Ricordo perfettamente che avevo *Il misantropo* da una parte e la sceneggiatura dall'altra. L'ho trovata subito magnifica, ho trovato magnifico il personaggio che Paolo mi proponeva: credo che tra le sue tante qualità una delle maggiori sia saper inventare personaggi che restano nella memoria del pubblico. Dissi subito: «Lo faccio». Anche questo film è nato con una formula di co-produzione perché Nicola Giuliano, che sarebbe stato il produttore di tutti i film di Sorrentino ma anche di tanto altro cinema, era cresciuto dentro Teatri Uniti dai tempi dell'Amore molesto.

Da ragazzo, nel periodo in cui cominciavamo a fare teatro, per me è stato molto

importante l'incontro con il cinema tedesco: Wenders, Herzog, Kluge, registi che avevano una forte componente teatrale, Fassbinder in particolare. Linguaggi e aspetti drammaturgici nei loro lavori si sovrapponevano, proprio come sarebbe stato in Teatri Uniti: una factory che ha fatto da incubatore per le loro prime opere a figure di produttori, di direttori della fotografia, cineasti: basta citare appunto Giuliano, Francesca Cima, Viola Prestieri, Bigazzi, Pasquale Mari, Incerti, Sorrentino, Vincenzo Marra, Nina Di Majo, Mimmo Paladino, Pippo Delbono, fino a Max Pacifico.

Dunque arriva L'uomo in più e alla fine dici: «Ma sì, mi piace...».

I personaggi erano straordinari, la sceneggiatura molto bella. L'incrocio tra questi due perdenti nella vita, il cantante e il calciatore, interpretato da Andrea Renzi, mi sembrava assolutamente inedito nel cinema italiano, soprattutto quello che parla di calcio, che è la nostra droga quotidiana ma di cui il cinema si occupa molto poco e in maniera un po' maldestra. Qui invece guardando da una parte a Di Bartolomei, dall'altra ai cantanti di night come Califano o Bongusto, Paolo riesce a raccontare una riuscitissima storia parallela di due personaggi. A parte l'idea eccellente, il mio personaggio era anche molto teatrale nel senso che era un cantante: mi si confaceva, mi dava modo di tirar fuori una mia nota istrionica. Fino al punto che ero io stesso a cantare le canzoni che venivano cantate nel film: molti lo scoprirono soltanto dopo, tra essi Lucio Dalla che mi chiese di duettare in quello che sarebbe poi stato il suo ultimo disco. La sfida e la bellezza del personaggio stavano nella commistione tra questa componente istrionica da una parte e dall'altra la grande malinconia del personaggio che però, come dimostra il suo sorriso finale, non si rassegna a perdere con la vita. Mi sono detto, soprattutto: «Bene, prendiamoci sulle spalle il peso di un protagonista e vediamo che cosa significa fare un protagonista al cinema, come affrontarlo».

Ho cominciato qui a capire quello che poi ho compreso sempre più in profondità con l'esperienza, cioè che tra teatro e cinema la differenza è sostanziale ed è legata al tempo. Il teatro è ancora un rito, un percorso di conoscenza che ha uno svolgimento, nel senso classico del termine: ha un inizio, un apice e un epilogo che si distendono sullo stesso fiato dello spettatore, e all'interno di questo modo in cui il tempo della visione viene amministrato e condiviso entra tutto, entra il pensiero, entra questa festa dei sensi, dell'intelletto.

Al cinema è tutto il contrario. Il cinema può essere un'arte del frammento, secondo me molto meno legata al teatro, molto di più alla letteratura. Un regista porta in testa il suo film per molto tempo, come fatto di appunti, e poi c'è il momento in cui questa costruzione si estroflette, che è quello delle riprese, e infine c'è il momento del montaggio, in cui il regista ritorna e tu, attore, capisci fino in fondo che il tempo è composto di frammenti e che anche il regista meglio intenzionato nei tuoi confronti comunque abuserà di te. Lo dico anche in senso positivo, ma si tratta di una condizione innaturale per chi viene dal teatro; l'unica difesa possibile, per un attore, è fare della sceneggiatura un vero e proprio totem. Te ne devi innamorare, la devi conoscere

perfettamente in modo che la relazione intima che tu a teatro hai col personaggio risulti altrettanto importante nel film, dove un aspetto determinante è il ruolo che il personaggio gioca nell'economia generale della sceneggiatura.

Il cinema è la scoperta della concretezza, del recitare con il reale e con altri tempi, non quelli liturgici del teatro ma quelli frammentati delle riprese. Dai quali, come dicevo, occorre difendersi con la totale conoscenza del ruolo, in modo da sorprendere il regista e dargli l'impressione – quando non è addirittura vero – di saperne più di lui nella costruzione del personaggio.

Non è pericolosa questa cosa? Non è che il regista può reagire male?

Può esserlo se c'è presunzione, ma il mio discorso è un altro: io affido questa competenza sul personaggio al regista perché ne possa approfittare. Io faccio l'attore, non porto nel cinema la presunzione di poter fare la regia solo perché l'ho fatta a teatro, sono molto disciplinato e ritengo giusto essere diretto, io voglio essere diretto. Ritengo che questo studio approfondito della sceneggiatura, di tutto ciò che può riguardare il personaggio, possa portare contributi, valori mutuati anche dalla letteratura, come una dote che tu porti a un regista. È chiaro che lui a sua volta deve essere nella condizione di riceverla. Mi ricordo di aver letto, credo in un'intervista magnifica di Milos Forman, una definizione che trovo straordinaria e andrebbe applicata ad altre sfere dell'esistenza: innanzitutto, un regista è un uomo capace di circondarsi di persone che ritiene migliori di lui.

Sono così tutti i grandi registi?

I grandi sì. Questa è la ragione per cui i macchinisti chiamavano Fellini Il Faro: uno che illumina nella notte il cammino di tutti. E se l'interlocutore è di un tale livello, allora questa mia sorta di ossessione per il lavoro, l'approfondimento, il contesto non può certo intimorirlo, lo vedrà come un arricchimento che gli viene dal mio modo di essere attore. Credo che sia per questo che mi scelgono.

Hai mai chiesto a Sorrentino perché ha voluto te come protagonista del suo primo film?

Non gliel'ho mai chiesto esplicitamente. Credo che ci sia qualche cosa di misterioso, non mi vergogno di dire che c'è una specie di innamoramento in questi processi di scelta. Lui mi conosceva a teatro, mi aveva visto, gli piaceva evidentemente il mio modo di comportarmi, di muovermi. Per esempio nelle Conseguenze dell'amore mi avrà fatto fumare due miliardi di sigarette. All'epoca ero un fumatore – ho smesso ormai da cinque anni – e nelle Conseguenze dell'amore fumavo anche salendo le scale, fumavo continuamente. Gli piaceva come lo facevo, come portavo la sigaretta alla bocca: a volte il cinema è fatto anche di questi dettagli.

Nel tempo, abbiamo capito che ci unisce un substrato di malinconia che però non ci porta mai alle lacrime vere, ci fermiamo prima dando spazio all'ironia. Ridiamo molto insieme, e ci unisce anche una straordinaria fede nel duro lavoro, non sappiamo fare gli artisti che aspettano l'ispirazione, lavoriamo sodo. Poi possiamo far bene o possiamo sbagliare ma

siamo due lavoratori. Dei quattro film che abbiamo fatto insieme ci sono quelli che piacciono di più, quelli che piacciono di meno, ma in tutti i risultati si vedono e durano nel tempo. Questo mi fa molto piacere, siamo vissuti come una coppia che si testimonia: più che mai in questo ultimo film, *La grande bellezza*, abbiamo sentito la necessità che l'uno testimoniasse l'altro, io con il corpo rendendo palpitanti le sue idee, i suoi personaggi.

Torniamo a *L'uomo in più*. Si tratta di un personaggio completamente diverso da quello che tu allora facevi a teatro, anche come recitazione. Non l'ho più rivisto da allora, ma era una recitazione più caricata, più forte. Tutt'altra cosa rispetto ai tuoi Molière. Era una commedia all'italiana sarcastica con un protagonista playboy, un cantante eccessivo. Un attore si diverte, in questi casi, anche a fare un po' il gigione?

Però nel finale c'era quel monologo, la summa della sua vita, quando credono di avere spento i microfoni nello studio... Sono molto legato a quelle parole, che assieme al monologo del Divo è uno dei pezzi più belli tra quelli che Paolo mi ha scritto. E tra l'altro anche da questo si nota che lui mi ha visto a teatro da ragazzo: mi ha scritto sempre pezzi molto lunghi.

In ogni film che ho fatto con Paolo, a un certo punto c'è un pezzo in cui il mio personaggio si apre a una dimensione quasi teatrale, monologante, accade anche a Jep Gambardella sulle terrazze della *Grande bellezza*. Quanto al gigioneggiare, un attore si deve divertire, certo. Come diceva Welles, bisogna far divertire gli attori e quando recitano bisogna far loro credere che sono i più bravi al mondo perché alla base di questo divertimento, di questa illusione di essere bravi c'è la necessità di tirar fuori la generosità, di darsi, di concedersi. Io detesto il gigionismo quando diventa cabotinage, come dicono molto bene i francesi, quando diventa sterile esibizionismo. Io mi metto totalmente al servizio del personaggio.

Quando sei protagonista accetti la sceneggiatura o intervieni?

Una volta che la base mi è sembrata buona, anche soprattutto nella fase di lavorazione, non mi interessa avere una collaborazione per così dire autoriale. Come dicevo non ho nessuna intenzione di intimorire o prevaricare. Certo, capita di affrontare una discussione nell'ambito della caratterizzazione del personaggio, di avere occasioni in cui si può andare in una direzione piuttosto che in un'altra, in cui si è imprevedibili o una scena si trasforma. Mi è capitato per esempio in *Viva la libertà* che aveva proprio un altro finale, con *Andò* ne abbiamo discusso, e alla fine abbiamo cambiato strada. È capitato più spesso con le opere prime, e ne ho fatte molte: *L'uomo in più*, *Una vita tranquilla*, *La ragazza del lago*... Tutto sommato Molaioli, Cupellini, Ciprì forse mi hanno scelto anche proprio per queste caratteristiche, ripeto, non autoriali, però di un attore che pensa.

Tu non hai ancora mai fatto un film, per così dire, dichiaratamente mercenario. Nella tua produzione, che comunque sono già venti film, non ce n'è uno di cui si possa pensare: «Questo qua Servillo l'ha fatto per campà».

Non sarebbe poi una cosa vergognosa fare un film perché bisogna vivere del proprio lavoro, ma non ricordo un film di Volonté che sia stato fatto per ragioni «di sopravvivenza», non saprei trovarlo, se non forse agli inizi ma anche se si trattava degli «spaghetti western» erano comunque straordinari. E per esempio non ho ancora girato neanche dieci secondi di televisione. Però bisogna fare dei distinguo: esiste la buona televisione. Io sono cresciuto negli anni di Berlin Alexandeplatz. Una delle cose più belle che mi sono successe nella vita è che quando sono stato premiato come miglior attore protagonista al Festival di Roma il premio, il Marco Aurelio, me lo ha dato Reitz. Mi sono inginocchiato, perché Heimat è un film a cui rendere omaggio, così come lo è Twin Peaks di Lynch, tutti e due fatti per la televisione! Però io una televisione così in Italia stento a vederla.

Probabilmente l'essere anche regista di teatro ti dà una coscienza anche del valore dell'opera. Dell'attore a volte si dice che è un po' una puttana, che si dà tutto.

Io non do giudizi di merito, e ripeto che non c'è niente di male a lavorare per vivere. Hai presente il libro Le conversazioni con Billy Wilder di Cameron Crowe quando parla di Charles Laughton? Wilder dice qualcosa come «Quando io tengo quello davanti alla macchina da presa, ho una roccia», e non solo sul piano della recitazione, ma anche quando magari vanno a bersi una birra e parlano di cose che non sono soltanto inerenti al film ma creano contesto. È un valore aggiunto, a questo cerco di attenermi anche io.

Per Gomorra Matteo Garrone aveva scelto soprattutto non attori, ma poi è venuto da me con una grande semplicità a chiedermi: «Mi serve uno, mi serve un figlio di puttana che dia la sensazione di sentirsi perfettamente a suo agio nell'esercizio delle sue funzioni, con la piccola aggravante che queste funzioni sono quelle che sappiamo, illegali e devastanti. Vorrei insomma che il personaggio peggiore di questo film fosse simpatico e quindi ho bisogno di un attore». A mia volta ho cercato di mettermi completamente a sua disposizione, e ha funzionato, ci siamo anche molto divertiti.

Per il resto, e anche rispetto a quello che ci dicevamo sul gigionismo, io mi nascondo dietro i personaggi, cerco di farli ogni volta diversi. Negli ultimi film che ho fatto, tra il personaggio di Ciprì, quello di Bellocchio, quello di Andò e l'ultimo con Sorrentino mi pare che non ci sia proprio niente in comune.

Tu hai bisogno di un regista che ti guidi quando reciti?

Sì, assolutamente. Come dicevo io porto in dote il fatto che sono un attore che riflette sul proprio mestiere, ma tanto quanto mi piace a teatro dirigere, mi piace al cinema essere diretto. Devo dire che tutti i registi con cui ho lavorato hanno notevoli capacità. Per decidere di lavorare con un regista mi fido innanzitutto della qualità della sceneggiatura, e poi lo incontro in condizioni molto chiare, semplici, nitide, ci guardiamo negli occhi.

Mi è capitato con Cupellini per Una vita tranquilla: ho letto la sceneggiatura, l'ho trovata magnifica e infatti il film ha avuto un ottimo riscontro. Ma non sapevo chi fosse questo ragazzo, non avevo visto il suo primo film, lui mi portava le idee però poi bisogna anche

dare fiducia. Mi fido di quello che leggo, e finora tutte le sceneggiature che ho letto non mi hanno tradito. Devo condividere con il regista un profilo umano, un orizzonte culturale. Questo mi viene dalla cultura teatrale, perché il teatro è una tribù dedita a tenere acceso un fuoco che alimenta il contagio che il testo deve propagare verso la platea tutte le sere. In questa impresa sono impegnati gli attori e anche il regista, il direttore della fotografia, gli sceneggiatori, i produttori.

Welles sosteneva che ci sono attori nati per fare i re e lui era uno di quelli. Ma allora ci sono anche quelli che non devono farlo. Tu che attore sei da questo punto di vista? Hai fatto personaggi molto diversi nei tuoi film, anche con pesi differenti all'interno delle sceneggiature.

Per me sono importanti la coerenza, il rigore, l'attenzione alle scelte, poi è chiaro che se mi arrivasse un copione comico ma straordinario... Aspetto solo che arrivi, se non arriva pazienza.

Per quanto riguarda la capacità di cambiare, la mia passione, sia teatrale che cinematografica, è Alec Guinness. Mi ha sempre molto affascinato per la sua capacità straordinaria di essere completamente diverso di ruolo in ruolo, di saper interpretare ruoli grandi e piccoli, di essere una maschera a un punto tale che ti domandi: come fa quest'uomo a comunicare la stessa tensione che i grandi scrittori trasmettono attraverso la scrittura? La tensione verso la risposta a una domanda che è quella di Sciascia quando diceva che lo scrittore è ignoto a se stesso.

Non amo l'attore esibizionista che fa altro da sé, come l'equilibrista che cammina sul filo. Ma so che ognuno di noi ha dentro molti sé e il mio lavoro di attore è saperli declinare all'occorrenza: può essere bello declinare anche un giullare e non soltanto un re. Mi è successo col film di Bentivoglio Lascia perdere, Johnny!, dove facevo una piccola parte di cui mi sono innamorato, con un collega che stimo e che qui aveva fatto il suo primo film. Oppure quando con Martone ho fatto Mazzini in Noi credevamo, che poi curiosamente nel gradimento del pubblico è stato uno dei personaggi più amati.

Facciamo un piccolo passo indietro. Tra i film che hai fatto ce n'è uno strano che non ha convinto quasi nessuno: Luna rossa di Capuano. Qui c'è un tentativo di recitazione più teatrale che cinematografica, è dichiaratamente una tragedia greca.

Sì, una sorta di Orestea ambientata nella camorra. La sceneggiatura mi convinse moltissimo, inoltre non c'è bisogno di spiegare l'idea di fare un film con Capuano, è naturale, è un artista libero, magari discontinuo, certo, ma proprio in questa libertà si vede il suo essere artista.

Vero è che Luna rossa aveva un impianto molto teatrale, girato in studio con attori teatrali come Licia Maglietta, Carlo Cecchi. Credo che lui non sia riuscito a trovare l'equilibrio necessario per dire con coraggio: «detesto questo mondo» o con altrettanto coraggio «lo amo». Per cui si rimase in una zona un po' intermedia che probabilmente è il motivo per cui l'impatto del film non è stato quello che sarebbe potuto essere. Per

spiegarmi: quando si guarda *Il Padrino* si capisce che a Coppola quella roba piaceva moltissimo, e alla fine la fa piacere anche a noi, con tutto il suo corredo di sangue, di infamità, di orrore.

Il regista deve fare chiarezza innanzitutto con se stesso nel dirsi «Io intendo dire questo» e dirlo in maniera manifesta sul piano dei contenuti.

Noto che ricordi esattamente i film che hai fatto. Li rivedi?

Molte volte sento attori o anche registi che amo e che stimo dire che non riguardano mai i propri film. C'è chi dice che è come guardare le fotografie del proprio matrimonio. Io concordo sul fatto che è straziante perché ti ricorda che il tempo passa. Nel vedere i film, nel vedere come cambiamo, come qualcosa che c'è stato non ci sarà mai più, mi viene un tale magone che qualsiasi forma di narcisismo ne viene annullata. E poi il film una volta che l'hai fatto è degli altri, anche in questo è diverso dal teatro che invece è sempre tuo e dello spettatore, è un match. La cosa più importante del teatro è il momento: la parola è il momento. Il cinema invece ratifica un momento che non torna più e questo nel rivederlo strazia, dà un dolore veramente profondo, fa male.

Però, come dici, ricordo molto bene i miei film. È vero, e per diversi motivi. Intanto perché non sono molti e poi perché sono state esperienze bellissime umanamente. A questo proposito è verissimo ciò che dice Truffaut – ed ecco che ritroviamo Truffaut – in quel capolavoro che è *Effetto notte*, cioè che un film è una sintesi della vita talmente confusa, talmente rapida... tutti i pensieri, le pulsioni, i desideri, le sensazioni, le miserie, le grandezze si condensano in giornate che passano con una velocità, con entusiasmo tale che è difficile dimenticarsene. Sono come amori, di cui certo ricordi i dettagli, perché sono state passioni straordinarie.

A ogni film si ripropone la stessa cosa, e cioè che il set è un caos, in questo senso bello come la vita, come una sintesi della vita. Ma quel caos produce ordine. Si va su un set, non si capisce niente però poi ti accorgi che in quel caos tutti stanno lavorando con estrema precisione alla cura di un dettaglio che contribuirà al risultato finale. A me piace osservare questo parapiglia, non sto mai nella roulotte ma sempre sul set perché per me è come il palcoscenico, il luogo da cui trarre energia, anche mentre non sono in scena, anche solo guardando lavorare gli altri. Trovo orrenda l'abitudine di non dare le battute di controcampo a un altro attore, io lo faccio sempre personalmente. Tanto ci sono, sono lì, io ho bisogno di stare vicino al set.

Hai citato *Effetto notte*, in cui un aspetto straordinario è che diventa spettacolo nel film anche quello che c'è fuori. Deduco quindi che le lavorazioni dei tuoi film siano sempre state «piacevoli e belle», che non ci siano mai state tensioni. Ci sono invece grandi film che nascono proprio dall'odio, dallo scontro che sullo schermo si trasforma in un'altra cosa. Tu non hai mai vissuto questa esperienza?

Devo confessare che no, non mi è mai capitato. Rifiuto anche un po' l'atteggiamento ideologico di chi pensa che dal conflitto, necessariamente, nasca il

risultato, così come in generale non sono d'accordo con l'opinione che i cattivi siano più interessanti dei buoni. Credo che uno dei problemi dei nostri tempi sia proprio l'impopolarità della bontà. Bisognerebbe rileggere Grossman, Vita e destino, per ricordare com'è importante la bontà: importante e doppiamente dimenticata. In più, come dicevo, quando ci si sceglie per l'avventura del teatro o del cinema, per fare questa strada insieme, è per una forma di innamoramento. Desiderio di stare insieme e di imbarcarsi insieme nell'avventura. Compreso, certo, un erotismo che può portare a scaramucce, a momenti di tensione, ma non a conflittualità. Quando invece c'è conflittualità credo che abbia dietro un elemento ideologico o uno stato di insicurezza. Anche questo può portare a risultati? Sì, se pensiamo a Bergman, così innamorato delle sue attrici da avere caterva di figli. Ma in generale rendersi disponibile a un progetto, crederci con questi elementi che io chiamo, forse genericamente di bontà, è faticoso, richiede energie, richiede disponibilità, è tutto il contrario del posare da artista. Ti sei scelto, è lavoro, lo condividi e vai fino in fondo.

Parliamo delle Conseguenze dell'amore, un film quasi di svolta, nella tua produzione, quello in cui davvero hai rivelato tutto il tuo potenziale.

Intanto è il primo film con Paolo con cui andammo a Cannes in concorso. Un'emozione enorme, in sala dietro di noi era seduto Tarantino e rideva a crepapelle, al punto da illuderci che avremmo vinto qualche cosa. Eravamo come due ragazzi, abbiamo vissuto quell'esperienza con uno stupore irripetibile. Con L'uomo in più invece eravamo stati invitati alla prima edizione del Tribeca Film Festival, inventato da Robert De Niro, in sala accanto a me c'era Frances McDormand, e poi c'era Kevin Spacey. Lo immagini? Sono stati entrambi film di svolta perché abbiamo visto il mondo, e anche perché per la prima volta abbiamo intercettato un pubblico che poi ha cominciato a essere quello di Paolo innanzitutto, e in seguito anche dei film miei e di Paolo. Un pubblico che ormai conosce le battute a memoria, si ricorda i nomi dei personaggi.

Le conseguenze dell'amore contiene una grande invenzione, molto originale, quest'uomo chiuso in una camera, un ragioniere della mafia a cui viene sottratta la vita, completamente. Tocca a una ragazzetta fargli capire, dirgli: «Tu hai una chance per scappare, giocatela!» e lui in realtà se la gioca male.

Un'altra svolta è stata per me capire con questo personaggio, a differenza di quanto mi era e mi sarebbe accaduto con altri, che al cinema potevo essere molto eloquente con i silenzi. E ho capito meglio il cinema in generale, riportato alla sua forma naturale, straordinario anche quando è muto. Quel personaggio è muto per molto tempo però è efficace e quindi ho fatto anche un po' i conti con la mia maschera, con il mio volto, con la timidezza che ti incute – perché la incute a tutti – la macchina da presa, e la sfida di giocare con lei un ruolo anche senza avere a disposizione un testo recitato, ma soltanto con la presenza, con gli occhi. Da questo punto di vista Le conseguenze dell'amore ha rappresentato una svolta intima sul piano del linguaggio: dovevo essere molto efficace parlando poco. Fumando, stando seduto, osservando, usando gli occhi. E poi è diventato

il film che ha imposto Paolo.

E quando lui non ti ha chiamato per il progetto successivo cosa hai pensato?

Veramente, niente. Anche perché me ne aveva parlato, me lo aveva raccontato: Paolo mi fa leggere spesso le cose che scrive, sono stato tra i suoi primi spettatori. No, non ho pensato nulla di particolare anche perché fortunatamente il teatro mi mette nella condizione di avere molto lavoro che mi dà molta soddisfazione, che mi tiene occupato e assorbe completamente le mie energie mentali e fisiche.

Da questo punto di vista, il fatto che il cinema sia arrivato relativamente tardi nella mia vita probabilmente mi ha reso più equilibrato che se mi fosse successo a vent'anni. Anche quando mi sono illuso di vincere la Palma d'Oro a Cannes, con *Le conseguenze dell'amore* e poi anche con *Il Divo*, non è che se non succede si torna e si danno testate nel muro, disperandosi. No, torno e trovo un teatro pieno, e mi sembra di vivere un film di Frank Capra. Auguro a ogni uomo che fa il mio mestiere una fortuna del genere: poter andare un giorno a Cannes, con un film che è al centro del mondo in quei giorni, e il giorno dopo tornare a casa nel tuo teatro pieno. Che vuoi di più dalla vita?

Spesso tu hai dato anche la voce ai film, facendo il narratore: nel film su Ghirri *Deserto rosa* di Elisabetta Sgarbi, per esempio. Che esperienza è quella?

Un'esperienza meravigliosa: dovevo leggere i pensieri che le foto di questo grandissimo artista suscitavano in un altro grandissimo artista, cioè Sokurov. Quindi ho dato la voce fuoricampo a Sokurov. Ghirri purtroppo era già morto, mentre con Sokurov abbiamo instaurato una relazione, siamo andati vicini a fare delle cose insieme e non è escluso che in futuro possa accadere.

Uno dei personaggi più simpatici che hai fatto è il commissario Sanzio nella *Ragazza del lago* di Andrea Molaioli. Al di là della trovata della dermatite atipica, era il personaggio in sé che era bello. È un film di genere, un po' diverso da quelli che avevi fatto fino ad allora che erano dichiaratamente film d'autore; dunque immagino con un altro tipo di interpretazione, di richieste, di esigenze, però sei riuscito lo stesso a dargli una sua precisa umanità.

Qui mi viene facile rispondere perché è il personaggio con cui ho usato maggiormente la mia relazione con Eduardo. In fondo è un commissario napoletano, solo, con una figlia piccola, che sta lontano dalla società, che ha piccole manie, piccole nevrosi domestiche. Guarda questa realtà con una pazienza molto napoletana e al tempo stesso scatti d'ira molto napoletani, che incarnano l'eterna domanda «Ma che ci sono capitato a fare qua?». Questa precisa umanità di cui parli l'ho cercata nel serbatoio delle interpretazioni eduardiane e infatti quasi contemporaneamente in teatro facevo Sabato, domenica e lunedì: mi sono trovato nella condizione di prendere certe caratteristiche di umanità del personaggio di Peppino Priore in quella grande commedia di Eduardo e di trasferirle a questo commissario Sanzio. Tanto che poi ho invitato più volte Andrea, con cui ho fatto

invece Il gioiellino, a realizzarne un seguito perché è stato un personaggio profondamente amato dal pubblico.

Deduco quindi che ci hai messo molto del tuo, al di là dell'interpretazione.

Era il racconto di un uomo del Sud che si trovava spaesato in mezzo alla Carnia, una Carnia con un tempo da lupi tra l'altro, e dunque un po' ho fatto appello alla mia esperienza. Ma lo si fa sempre cercando di nascondere, naturalmente. L'unico personaggio per il quale non ho potuto farlo in nessun modo è stato Il Divo.

Intanto ho dovuto fare a meno della cosa più naturale che ha un attore cioè la propria voce: avevo sul set una segretaria di edizione attentissima a vedere se la mia voce declinasse verso il paperino, doveva essere comunque una voce nasale. Poi fisicamente io non sarò un adone ma certo non assomiglio al personaggio quindi mi dovevo trasformare. Poi dovevo lottare con la zavorra di un uomo che era diventato quasi una figura parentale per il pubblico italiano perché l'abbiamo avuto nelle case per tanti decenni, perché era un personaggio di grande istrionismo, soggetto a libri interi di caricaturisti, di macchiette televisive, che creavano un'enorme preoccupazione supplementare. Lì ho veramente dovuto fare affidamento alla mia cultura teatrale, l'ho affrontato brechtianamente come si affronta un personaggio straniato: lo si costruisce come una macchina, lo si porta davanti alla macchina da presa e poi lo smonti e lo rimonti il giorno dopo. Questo corrispondeva a molte ore di trucco e strucco, stavo sul set anche quindici ore di seguito.

Si può dire che è stato il personaggio più difficile che tu hai interpretato?

Dal punto di vista delle zavorre di cui dicevo prima penso di sì. Sulle prime, pur trattandosi di Paolo, mi sono detto: «No, ma sei pazzo?». Tra l'altro Paolo dice le cose d'emblée, non ci gira intorno. Scrive e mi dà la sceneggiatura. Io non so a cosa stia pensando, potrebbe darsi che lui in questo momento stia meditando su una cosa per me che girerà tra due anni, ma lui lo sa già. Un atteggiamento che ha a che fare con la sua passione per il lavoro. Anche io so che cosa farò: ho un percorso che mi tengo segreto ma che riguarda lo studio, il mio privato, senza star lì ad aspettare l'ispirazione.

Comunque tornando al Divo, un bel giorno Paolo mi ha chiamato e mi ha detto: «Ho scritto un film su Andreotti. Vuoi fare Andreotti?». «Faccio Andreotti? Ma sei pazzo? Cosa c'entro? Come mi trasformo»? E lui: «Cominciamo...». e ci siamo affidati ad Aldo Signoretti e Vittorio Sodano e abbiamo cominciato a lavorare su trucco e acconciatura. Io, per istinto d'attore, non appena mi hanno truccato ho cominciato a muovermi nella stanza, a camminare in quello stesso modo strano, quasi pattinando. E qualcuno ha esclamato: «È lui, è lui!». Così è cominciata.

È vero, d'altra parte, che non si trattava di fare un biopic su Andreotti. Ho capito che il film aveva l'ambizione di raccontare questo personaggio nella solitudine e nel mistero del potere, come emblematico di una sua centralità, in anni in cui in questo Paese è cambiato tutto. Devo dire che visto anche a distanza il film mantiene la sua efficacia, anzi la moltiplica, risulta ancora più impressionante. Quest'uomo ha saputo proprio cogliere il

filo rosso che tiene intrecciati i misteri, gli scandali, il grottesco, questa eterna figura dell'italiano che butta la polvere sotto al tappeto, del nascondersi dietro la battuta che ti impedisce di capire. Cosa sei? Sei intelligente? Non lo sei? Questo è il punto di vista interessante e su questo mi sono concentrato.

A proposito di ciò che un attore può portare in dote come competenza sul suo personaggio, conoscevo un libro di Giorgio Manganelli che raccoglieva i suoi articoli per alcuni quotidiani, mi sembra si intitolasse Improvvisi per macchina da scrivere. Una volta fu mandato a seguire un congresso della DC, e fa un ritratto di questi uomini – i Flaminio, gli Amintore – e parlando di loro, di Andreotti in particolare, dice che hanno tutti un aspetto «tra il curiale e il vedovile». Questo per esempio è un esempio del contributo che la letteratura o un'opera intellettuale può dare all'immaginazione di un attore. Lo si porta in dote nelle discussioni, e io quelle pagine le ho fatte leggere a Paolo.

Così come nel «costruire» Jep Gambardella mi ha aiutato la definizione che dava Flaiano di Mario Soldati: diceva che Soldati era l'unico scrittore in grado di vivere la propria autobiografia. Soldati è come Brancati, sono scrittori a cui questo Paese non ha dato ancora quello che meritano. Sono geni, però se uno legge le cronache degli anni della Dolce Vita, dove sembra che Soldati sia una figura di secondo piano, tutti quelli che lo vedevano dicevano che proprio comunicava questa gioia, questa allegria. Jep in fondo pur spreco il talento cosa fa? Vive la propria autobiografia affacciandosi sul vuoto che vede intorno a sé, fino a quando questo vuoto comincia a riempirsi della naturalezza del personaggio della Ferilli o della semplicità dei discorsi fatti con il personaggio di Verdone o con la direttrice del giornale; il resto è un gioco di ruoli in cui uno si aliena da se stesso e non riesce a trovare le parole neanche con i sacerdoti...

Non è un rischio possibile, quando hai di fronte un attore-attore, che questo attore non possa stare in piedi soltanto da solo?

Su questo sono perfettamente d'accordo. Una grande interpretazione vive all'interno di un grande film. Io credo che un attore con certe caratteristiche umane, emotive, intellettuali possa illuminare un film esattamente come un direttore della fotografia può illuminare la scena, il set. Però non è lui il responsabile del film, non lo può essere da solo, la grandezza dell'interpretazione è proporzionale all'efficacia complessiva della pellicola, su questo non ci sono dubbi.

Un esempio concreto: Porte aperte è un gran film con un'interpretazione magistrale di Volonté. Volonté illumina quel film di Gianni Amelio restituendoci oggi l'immagine più felice della giustizia, in questo Paese così offesa. Quando un regista dice «Questo non posso farlo senza di te» mi sento molto lusingato, però credo che lo dica per queste ragioni: sentono una sponda al loro immaginario, alla loro tensione. Nel caso di Bellocchio e del suo film Bella addormentata ho fortemente desiderato che il nostro incontro avvenisse, perché io adoro il cinema di Marco Bellocchio.

Come è andata?

Marco è, tanto per cominciare, uno che va a teatro, quindi mi conosceva bene. È un uomo curioso, il che lo mantiene uno splendido settantenne. Alcuni dei suoi più bei film vengono dal teatro: Enrico IV, Il Gabbiano e Il principe di Homburg. Ci siamo conosciuti nei camerini, perché lui è venuto a vedermi e io gli ho sempre manifestato un amore profondo per il suo cinema.

Trovo che ci sia nelle immagini di Marco un insieme di profondo turbamento sensuale e intellettuale contemporaneamente. Si affronta l'eros, si affronta la morte, si affronta la religione, i rapporti interfamiliari. Sorelle Mai è un film che mi ha fatto ricapitolare parte della mia vita, nelle relazioni intime del crescere, del tempo che passa nei rapporti familiari. L'ora di religione è un film di una bellezza assoluta. Così io gli ho sempre detto: «Prima o poi farei volentieri un film con te» e quando mi ha cercato mi sono detto: «Finalmente». Con grande gioia mi sono messo completamente a disposizione ed è nata anche una notevole simpatia umana e complicità: sono onorato della sua amicizia.

Con Ciprì invece è andata diversamente. Conoscevo Ciprì come autore di quella epopea grottesca e geniale firmata con Franco Maresco, Cinico Tv, e lui credeva, ma per motivi suoi non per causa mia, che non avrei mai fatto un film con lui. Quando mi ha chiamato ha detto: «Sono Ciprì, mi volevo presentare...». E io: «Ma so benissimo chi sei». Quando lo letto la sceneggiatura di È stato il figlio ho capito che quel film aveva una capacità di raccontare, a partire da una famiglia di palermitani, gli smarrimenti metafisici nella modernità legati al consumo, alla percezione che si ha di se stessi, al denaro, alla scalata sociale. Il finale secondo me è tra i più belli del cinema italiano degli ultimi anni: lui l'ha forse fatto inconsapevolmente, forse ce l'ha nel Dna, però in quella scena con la nonna che mette tutto a posto, c'è la rappresentazione perfetta di quello che diceva Sciascia, cioè che alle origini della mafia e dell'atteggiamento mafioso c'è il matriarcato siciliano.

Ecco, quando leggo una sceneggiatura penso anche a questi collegamenti: Sciascia, Manganelli, Flaiano. Eduardo De Filippo sul comodino la sera leggeva Tanizaki, non solo La chiave ma anche Il signore di Bushu. O prendiamo Juvet, uno dei più grandi attori di tutti i tempi, che ha scritto su questo mestiere. In Italia purtroppo ne abbiamo ormai solo un'introvabile antologia che si chiama L'elogio del disordine ma si possono comprare i testi francesi, ci sono le sue lezioni al Conservatoire che io ho letto. Lui andava in tournée, tornava in camerino dopo lo spettacolo, si sedeva e scriveva quello che gli era passato nella testa, quello che pensava sul mestiere.

Tu scrivi?

No, io non ho mai scritto niente. Ho difficoltà anche a scrivere le note di regia: sono umorale, ho molta facilità con la parola e mi piace parlare ma scrivere è un altro mestiere, è proprio un'altra dote e infatti sono un interprete. Cerco attraverso il mio lavoro di interpretare il testo, che significa darne una lettura ermeneutica, che aiuta a capire me e aiuta a capire gli altri.

Quando hai letto la sceneggiatura di Ciprì non hai avuto paura di questo personaggio così

sopra le righe?

Moltissima paura. Ho fatto una serie di telefonate ai miei mentori storici, ho chiesto: «Che faccio? Ho paura di rovinargli il film». E invece loro mi hanno detto: «Fallo!». E così come ho studiato il tedesco per fare il personaggio di Cupellini, in questo caso mi son messo a studiare il siciliano, non perfettamente ma come potevo, senza esagerare. Non credo che Mastroianni quando fece il film con Germi si preoccupasse di essere più catanese piuttosto che palermitano. Bisognava disegnare questo Nicola Ciraulo che era un sorta di Homer Simpson siciliano, un ebete irresponsabile che vive come una piuma nel vento della confusione morale, ideologica in cui ci troviamo. A un certo punto con i soldi del risarcimento – grande l'intuizione di Roberto Alajmo, autore del romanzo originale – ottenuti grazie alla morte della bambina si compra il Mercedes... è terribile. Ho avuto un enorme pudore nell'accostarmi a questo personaggio e nel momento in cui l'ho fatto ho dato tutto me stesso. Tra l'altro subito prima stavo facendo il film di Angelopoulos, Theo mi è morto sotto gli occhi. Credo di essere una delle ultime due-tre persone con cui ha parlato prima di morire perché eravamo sul set in uno svincolo della tangenziale del Pireo e io ero su un lato della strada, lui doveva sistemare dei grandi camion per fare l'inquadratura dall'altro lato e nell'attraversare la strada è stato investito da una moto ed è morto sotto i nostri occhi. Devo dire che sia Theo sia Marco Bellocchio, così vicini a me entrambi ma completamente diversi, hanno una formazione culturale che tra le altre cose comprende un'attenzione, nei confronti del momento in cui l'attore deve recitare sul set, molto vicina al teatro. Nel momento in cui l'attore recitava loro fermavano tutto, dimostrando anche un'enorme curiosità umana per questo strano individuo che è l'attore.

Credo che questo atteggiamento sia un po' uno spartiacque tra i registi del passato e i registi di oggi. I registi più giovani sono molto più attratti dalla macchina da presa. Il regista di una volta stava sotto, Theo non guardava l'obiettivo, ma neanche il controllo video, stava là con noi. Per me è stata un'emozione recitare per lui. Abbiamo girato anche piani sequenza di quindici minuti, quel materiale probabilmente non sarà mai montato, non avevamo girato neanche un terzo del film, anche perché Theo quando c'erano giornate di sole non girava, preferiva le nuvole. Diceva che il suo ideale erano i film girati in Islanda, nelle brume degli inverni rigidi.

Dicevo dell'attenzione all'attore. Per esempio, Marco e Theo volevano sempre venire a cena con gli attori dopo le riprese, anche evidentemente per alimentare la relazione col personaggio. Perché gli attori per loro sono una ricchezza, e questo è profondamente vero nel teatro, ed è vero per registi come Tarkovskij, come Bergman. Credo che un po' vada perdendosi.

Cosa vuol dire essere capaci di dirigere un attore? Saper mostrare, far vedere?

Giuseppe Verdi ha inventato un'espressione straordinaria per dare il senso del montaggio emotivo, chiamava gli accostamenti sul piano musicale ma anche del racconto «equilibrio fra le tinte drammatiche», un incastro tra trama ed emozioni generate dalla trama che

creava nel pubblico la seduzione. Per esempio Marco Bellocchio, quando usavo una tinta mi faceva capire che ce n'è un'altra possibile a disposizione. Poniamo che il set sia una tavolozza e io ho dei colori a disposizione e comincio a usarli, lui è capace di dire: «questo colore sfumalo», oppure « insisti con questa tinta», oppure «prova ad accostare questa tinta a quest'altra». Questo significa saper dirigere l'attore secondo me.

Nella Bella addormentata fai un senatore di Forza Italia: ti sei dato degli esempi? Hai inseguito esempi di personaggi reali?

No, e dopo aver avuto questa difficoltà proprio con Andreotti sono sempre più convinto che la risorsa maggiore di un attore sia l'osservazione attenta, lucida della realtà accoppiata a un instancabile lavoro dell'immaginazione. In questo senso dico che noi scriviamo col corpo, con noi stessi però scriviamo, quindi bisogna immaginare. In effetti, francamente, è difficile trovare un senatore del Pdl con quel livello di consapevolezza sul piano della coscienza, magari ci sono però non me ne vengono in mente. Certe volte ci dicevamo, sul set: «Li stiamo dipingendo anche troppo bene», fa parte di quella grande qualità di Marco che è saper parlare dell'uomo.

E dopo il senatore del Pdl hai fatto il capo dell'opposizione.

Quello è stato veramente un coup de foudre per la sceneggiatura di Roberto Andò e Angelo Pasquini perché, mi sento di dire adesso alla luce del successo che il film ha avuto senza essere andato a un festival, senza aver avuto un grande battage pubblicitario, Viva la libertà ha proprio intercettato un sentimento nel Paese e leggendo la sceneggiatura avevo capito che lo avrebbe fatto.

Con Andò e Barbagallo ho potuto studiare un piano di lavorazione per cui, proprio per mettermi al riparo dall'istrionismo, ho preferito fare prima tutto Ernani e poi dall'estroversione di un bipolare come Ernani realizzare l'introversione e la depressione e l'impasse di Enrico Oliveri. Se fossi invece partito dalla depressione di Oliveri probabilmente avrei sentito la necessità di interpretare un Ernani che andava necessariamente sopra le righe. Ho evitato quel problema cercando di fare di Ernani non un pazzo – perché non è un pazzo, è un filosofo – ma uno che porta nella politica la vita. Dall'altra parte ho ricostruito la figura di Enrico proprio sottraendo vita e portandolo in quella zona depressa che appartiene a molta politica italiana. I politici italiani sono fondamentalmente dei depressi.

C'era già in Bellocchio...

E guarda caso... La depressione di cui si parla con Herlitzka in quella scena magnifica è la depressione che ha Enrico all'inizio del film quando vede i sondaggi e non sa cosa deve fare. Il film è tratto dal romanzo di Andò che io ho letto solo dopo aver letto la sceneggiatura, e a volte gli ho suggerito di recuperare elementi che c'erano nel romanzo ed erano andati persi nella sceneggiatura. Per esempio quell'intuizione straordinaria su Fellini, che nella prima stesura mancava. Ho detto: «Questa cosa bellissima che hai

scritto nel libro non può non arrivare nel cinema: questa cosa che dice Fellini la devi mettere».

Aveva inventato questo triangolo tra due uomini e una stessa donna, che a sua volta sta con un grande regista che è un'invenzione bellissima; non poteva mancare il fatto che questo regista orientava i lavori su Fellini che sembra l'uomo delle tette, bonario e invece è incazzato, il suo messaggio è «Attenzione, stiamo andando verso l'indecenza ed è uno schifo quello che sta succedendo». Insomma con Andò c'è stato un lavoro di preparazione molto felice.

Ho girato il film di Andò una settimana dopo aver finito quello di Sorrentino: dodici settimane della Grande bellezza di cui sette di notte continuamente, poi una settimana per imparare, battute francesi comprese, il copione di Andò. Con lui avevamo già pensato a tre film da fare insieme e c'eravamo detti con onestà che non ci convincevano. Uno era anche un progetto molto affascinante: negli ultimi anni della vita di Sciascia lui è stato suo amico e voleva fare un film dal Cavaliere e la morte, l'ultimo romanzo di Sciascia. Ma mi sembrava che la forma audace, straordinaria del libro non riuscisse a diventare una sceneggiatura: un alto funzionario della polizia che viaggia nella memoria, nei segreti di Stato, può essere la chiave per un romanzo meraviglioso ma ha delle caratteristiche compositive non facili da trasportare al cinema. Poi è arrivata questa sceneggiatura che invece mi è sembrata per tante ragioni straordinaria e molto forte da comunicare. È stato molto coraggioso Barbagallo che ha detto: «Usciamo! Usciamo!» senza stare ad aspettare le lusinghe dei festival. Tutti abbiamo pensato: «Usciamo ora, mettiamoci in comunicazione col Paese», ed è proprio andata così.

Una curiosità. Secondo te nell'ultima scena è Enrico Olivieri che è tornato?

Secondo me l'ultima scena dovrebbe dimostrare che lui è tornato e che per un periodo della sua vita ha capito che dentro di sé c'è un'altra parte che ha recuperato. A me piace pensare che siano dottor Jekyll e Mister Hyde che non sono due persone, ma una sola.

Parliamo invece di Jep Gambardella, è chiaro che viene in mente il Marcello Rubini della Dolce vita cinquant'anni dopo. Questo confronto l'avevi in testa anche tu?

Non posso fare a meno di pensare che dietro Jep Gambardella ci siano le opere di Raffaele La Capria, Goffredo Parise e tutto quello che ha scritto su Roma anche Gadda: non è poco. Un po' mi ha messo al riparo da tutti questi riferimenti il fatto che il personaggio è napoletano, Paolo l'ha voluto così, al punto che quando qualche volta mi scappava di parlare italiano lui diceva: «No, più napoletano».

Ma per quanto riguarda La dolce vita non sono neanche andato a rivederlo. Ho scoperto però, non lo sapevo, che La dolce vita si sarebbe dovuto chiamare La bella confusione e la cosa affascinante è che questa bella confusione si riferiva non alla confusione generica della vita quanto a un modo di comporre bello e confuso che in quegli anni non era solo del cinema: componevano in maniera bella e confusa Manganelli, Arbasino, La Capria. Ora, nella sceneggiatura incontro questo scrittore che ha scritto un romanzo poi si è

fermato, e mi viene naturale pensare a questi riferimenti, il mio retroterra mi restituisce queste figure e questo clima.

Anche perché Jep ha scritto il suo romanzo quarant'anni fa.

Esattamente, e si trova adesso a vivere in un mondo che è una degenerazione, per cui non corrisponde più a quella capacità di raccontare. Il pensiero di questi altri riferimenti mi ha messo al riparo da esempi e confronti imbarazzanti, che ovviamente fanno paura. Ho cercato di farlo anche con un'indolenza, una malinconia che sono più partenopee che romane, poi però mi rendo conto che il parallelo è inevitabile, lo è stato anche per la stampa internazionale... Le Monde ha scritto che c'è lo stesso sguardo disincantato e lucido da parte dei due personaggi.

Dall'altra parte ho subito capito che Fellini aveva guardato Roma da provinciale, però appoggiandosi a una balaustra e guardandola anche un po' mollemente. L'ha fatto anche Paolo che viene da una capitale, Napoli, ma questa balaustra non l'ha trovata, girando oggi. Se fai un film su Roma precipiti, cadi anche dal punto di vista del linguaggio e lui ha fatto un film sul vuoto.

Devo dire che il personaggio a me ha offerto diverse sfide. Reagivo ogni giorno con un mondo e con una situazione diversa dovendo tenere la barra nel mio rapporto con il pubblico. Io sapevo di essere come un Virgilio, il mio ruolo era quello di accompagnare il pubblico perché ogni sequenza è un mondo diverso, ogni sequenza un'atmosfera diversa e io dovevo mantenere lo sguardo anche di chi non sa che dietro l'angolo del niente ci sono le beffe, le fregature, gli inganni, gli slanci amorosi, le speranze. Jep si trova a un certo punto a parlare con il cardinale e dice: «Ma io è un po' di tempo... ma forse non ne vale la pena». Mi ha colpito molto questa battuta, perché viviamo proprio tutti questo smarrimento: «Forse non ne vale la pena, lasciamo perdere». Da questo punto di vista il mio compito è stato piuttosto difficile, anche perché sapevo che ci muovevamo in un affresco complesso, ambizioso, grande, scene difficili da girare con quattrocento persone sul set, cinque macchine da presa.

Se devi pensare retrospettivamente alla tua carriera cinematografica a quale personaggio sei più attaccato?

Sicuramente il Tony Pisapia dell'Uomo in più che è legato, per ragioni biografiche, a un momento così felice della mia vita. Se proprio dovessi dire: «Stasera mi voglio andare a mangiare una pizza» ci andrei con lui. Perché uno che, stando dentro a un carcere dal quale non si sa quando uscirà per un omicidio, cucina una spigola e dice agli altri carcerati: «Fatemi sapere com'è?», e gli altri la applaudono e lui finisce con questo sorriso, mi fa pensare a Walter Chiari, mi fa pensare a quella positività. Se dovessi scegliere con chi uscire dei miei personaggi, sceglierei lui.

E se non fossi Toni Servillo che attore avresti voluto essere?

Alcuni li abbiamo nominati: Alec Guinness, Eduardo, Jovet. Per esempio un attore che

trovo talmente straordinario che mi sembra inarrivabile è Michael Caine, sublime. Oppure uno che ho amato moltissimo da ragazzo e che poi ha avuto un brutto stop per ragioni di droga, Richard Dreyfuss. Del passato, se dovessi dire l'attore equivalente a Eduardo per l'amore che gli porto è Spencer Tracy: mi sembra che reciti con la naturalezza con cui noi normalmente la mattina ci alziamo e beviamo un bicchiere d'acqua. Ancora oggi quando vedo con i miei figli Capitani coraggiosi o Indovina chi viene a cena?, per parlare delle cose più popolari, per questa capacità di naturalezza, di immediatezza, mi vien da dire «Vabbè io cambio mestiere, non ci arriverò mai». Mi ricordo che molti anni fa mentre recitavo in Ritorno ad Alphaville, uno spettacolo di Mario Martone, ispirato a Godard, passammo una serata a cena con John Malkovich. Ebbi un'intima soddisfazione quando scoprii che coltivavamo tutti e due la stessa passione irresistibile per Spencer Tracy. Un mostro sacro, come peraltro De Sica, il più grande attore italiano, nel Generale Della Rovere è impressionante.

In definitiva potremmo concludere che nel tuo modo di fare il teatro e il cinema, i tuoi grandi amori, più che contrasto c'è stata contiguità, contaminazione.

C'è una differenza sostanziale tra le due arti che è la relazione con il set: un attore di cinema recita con la natura reale, con un pieno, mentre a teatro ha a che fare con una convenzione, la pagina bianca del palcoscenico, con un vuoto. Un vuoto che tu riempi: prima non c'è niente e dopo non c'è niente.

Ecco perché uno degli spettacoli più belli da vedere sono i palcoscenici vuoti, perché sono ciò che più ci comunica una nostra condizione caduca, transeunte. La chiusura inevitabile del sipario.